

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

44 | 2004

Varia

---

### Il Cinema ritrovato Bologna 3-10 juillet 2004

Rémy Python et Bernard Bastide

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/2122>

ISBN : 978-2-8218-1014-3

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 103-110

ISBN : 2-913758-44-4

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Rémy Python et Bernard Bastide, « Il Cinema ritrovato Bologna 3-10 juillet 2004 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 16 janvier 2008, consulté le 23 septembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/2122>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Il Cinema ritrovato Bologna 3-10 juillet 2004

Rémy Pithon et Bernard Bastide

---

Par Rémy Pithon

- 1 Un des programmes importants de l'édition 2004 du « Cinema ritrovato » était consacré aux comédies musicales allemandes du début des années 1930 : une dizaine de films choisis parmi ceux qui, grâce à la maîtrise des techniques d'enregistrement du son, marquèrent le triomphe d'un certain cinéma germanique, celui de la UFA, notamment, et contribuèrent à la conquête des marchés étrangers. Pour nombre d'entre eux, fort connus, il ne s'agissait pas de découvertes, et encore moins de copies d'une qualité rare ; on s'étonne même que la Murnau-Stiftung, si pointilleuse en d'autres circonstances, ait pu mettre à disposition un matériel aussi délabré, alors qu'il est aisé de trouver beaucoup mieux. L'intérêt de ce programme était ailleurs. Il consistait en premier lieu dans le plaisir qu'on prend à revoir certains films, et qu'il n'est pas question de boudier. D'autre part, comme c'est souvent le cas pour les rétrospectives, revoir en série continue des œuvres connues individuellement permet de les mettre en perspective, de corriger certains souvenirs ou certains jugements convenus, et de les replacer plus exactement dans leur époque.
- 2 Le programme était baptisé *La fragile felicità*. Les connotations quelque peu téléologiques de ce titre invitent à une « relecture » d'orientation « historique », mais ce ne sont pas les interprétations assez naïves proposées au début de chaque séance qui y contribueront beaucoup. Que ce cinéma de la frivolité fleurît en pleine crise politique et en pleine dépression économique n'avait rien de fortuit. Nous n'allons pas revenir ici sur un sujet déjà largement étudié, sauf pour rappeler que cette production ne témoigne aucunement d'une quelconque cécité politico-sociale.
- 3 Le programme *La fragile felicità* a aussi remis en évidence une singularité connue : la plupart de ces films furent tournés en plusieurs versions linguistiques, à une époque où les techniques du doublage étaient encore balbutiantes. Les organisateurs ont montré successivement plusieurs versions de deux films : d'une part *Der Kongress tanzt* (Eric Charell, 1931), un fragment du *Congrès s'amuse* (Eric Charell et Jean Boyer), et *The*

*Congress Dances* (Eric Charell et Carl Winston), et d'autre part *Amphitryon* (Reinhold Schünzel, 1935) et un fragment des *Dieux s'amusent* (Reinhold Schünzel et Albert Valentin). La confrontation, même très partielle, a confirmé ce que certains chercheurs clament dans le désert depuis des années, c'est-à-dire que ces « versions multiples » sont beaucoup moins proches les unes des autres que ne le répètent les histoires du cinéma : la mise en scène et même le découpage peuvent varier fortement d'une version à l'autre ; quant aux dialogues et à la direction d'acteurs, les caractéristiques nationales sont encore plus marquées. On peut gager que la comparaison de *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933) et de *Georges et Georgette* (Reinhold Schünzel et Roger Le Bon) serait plus révélatrice encore, puisque Renate Müller et Hermann Thimig sont remplacés, dans la version française, par Meg Lemonnier et Julien Carette ! Quant à la version anglaise, *First a Girl* (Victor Saville), postérieure de deux ans, elle tient plutôt du *remake*, comme un récent passage à la télévision a permis de le constater. On verrait aussi avec intérêt *Son Altesse l'amour* (Erich Schmidt et Robert Péguy, 1931), même si la version allemande, *Ihre Majestät die Liebe*, signée Joe May, n'a guère bouleversé les spectateurs de Bologne. Signalons que la rencontre du « Cinema ritrovato » a fourni l'occasion de faire connaître un projet international de recherches sur les versions multiples qui a démarré récemment (renseignements : [udineconference@libero.it](mailto:udineconference@libero.it)). On en attend beaucoup, quand bien même on souhaiterait que ce travail se construisît sur des bases plus précises.

- 4 Le programme *La fragile felicità* comportait une perle rare *Zwei Herzen im Dreiviertel Takt* de Geza von Bolvary (1930). Rares sont les films de l'époque qui témoignent d'une pareille maîtrise des possibilités offertes par le sonore. Bolvary construit des enchaînements inattendus sur une mélodie de Schubert, puis réalise sur une partition de « musique concrète » une véritable « symphonie des objets », en montant des images de bouilloire qui siffle, de scieurs de bois ou de rôti qui rissole, etc. Il se permet même, comme Hitchcock dans *Blackmail*, d'escamoter des échanges verbaux importants, les personnages se parlant à l'oreille. En un mot, le film est éblouissant, et rappelle que Geza von Bolvary, trop souvent jugé sur ses médiocres films des années 1950, a été, avant la guerre, un des grands du cinéma d'Europe Centrale.
- 5 Il va sans dire que *Der Kongress tanzt* reste un petit bijou, grâce à une mise en scène de vrai virtuose (apparemment saccagée dans la version anglaise), et à une distribution éblouissante (Lilian Harvey, Willy Fritsch, Conrad Veidt, etc.). Tout aussi célèbre, *Die Drei von der Tankstelle* (Wilhelm Thiele, 1930), apparaît en revanche quelque peu surestimé, et a surtout valeur de film pionnier. On a pu revoir également *Ich bei Tag und du bei Nacht* (1932), dont les acteurs (Käthe von Nagy, Willy Fritsch) n'ont rien perdu de leur charme, ni la mise en scène (Ludwig Berger) de son éclat, et qui se distingue du reste du *corpus* par un subtil mélange de réalisme et de fantaisie.
- 6 Énorme déception en revanche à la vision d'*Amphitryon*, vulgaire et ennuyeux ; les acteurs cabotent de façon éhontée et l'insistance sur les anachronismes – Mercure en patins à roulettes notamment – peine à faire sourire. La version française ne semble guère meilleure. D'ailleurs la réputation de Schünzel sort assez malmenée de la confrontation : si *Viktor und Viktoria* reste fort plaisant, *Hallo Cæsar !* (1926) laisse un souvenir accablant. Autre désastre : *Bomben auf Monte Carlo* (Hanns Schwarz, 1931), dans lequel Hans Albers est insupportable (déjà...) ; et selon notre souvenir, Jean Murat, qui prend sa place dans la version française (*le Capitaine Craddock*, Hanns Schwarz et Max de

Vaucorbeil), ne sauve pas le film. Qu'un metteur en scène de la qualité de Hanns Schwarz en soit arrivé là en dit long sur le système UFA.

- 7 Signalons la projection d'un autre film allemand, muet celui-là, *Fräulein Else* de Paul Czinner (1928). Une opportune restauration qui met en valeur le superbe travail photographique de Karl Freund, restitue à ce film la place qu'il mérite, et rappelle l'importance de Czinner dans le cinéma des années 1920 et 1930. Mais pourquoi montrer dans une séance vespérale en plein air cette œuvre qui, malgré les séquences hivernales à Saint-Moritz, est essentiellement intimiste ? Et surtout pourquoi l'écraser sous un accompagnement instrumental encombrant et aberrant, qui saccage l'élégance de la mise en scène, la fragilité d'Elisabeth Bergner, et l'esprit même de la nouvelle de Schnitzler ? A-t-on simplement cherché la partition d'origine ? Il serait temps que les organisateurs comprissent que *ritrovare e restaurare*, cela s'applique aussi à la musique.
- 8 Le Danske Filminstitut a présenté douze des films qui firent la gloire de Valdemar Psilander. Cet acteur fut dès 1911 un des atouts majeurs de la Nordisk, et sa mort en 1917, à l'âge de 32 ans, eut un retentissement international. C'est dire que, même si les films ne sont pas tous des chefs-d'œuvre, ce programme avait valeur de redécouverte. Malgré des intrigues très complexes et des situations dramatiques souvent extrêmes, le jeu de Psilander reste très maîtrisé, et son expressivité, tant faciale que gestuelle, est d'une sobriété rare dans les années 1910, ce qui fait penser à Asta Nielsen, laquelle débute en même temps. Psilander a d'ailleurs été son partenaire dans deux films, dont *Den sorte drøm* d'Urban Gad (1911), qui a constitué à Bologne un des sommets de la rétrospective. Asta Nielsen y incarne une artiste confrontée à un destin tragique. Or les personnages d'artistes, et notamment d'artistes de cirque, sont nombreux dans le cinéma danois, qui exportait même des spécialistes du genre, comme l'a rappelé la projection à Bologne de *Il Jockey della morte*, film italien d'Alfred Lind (1915). Les films de Psilander ne font pas exception. Il atteindra en 1917 le sommet de son art en incarnant un clown triste dans son dernier film, *Klovnen* d'A.W. Sandberg (qui en fera un *remake* en 1925). On l'avait vu sous le chapiteau d'un cirque, en 1912 déjà, dans *Dødspring til hest fra cirkuskuplen* d'Eduard Schnedler-Sørensen, film qui comporte un saut périlleux et un incendie spectaculaires. Incendie aussi dans *Dødsangstens maskespil* où, la même année et sous la même direction, il incarne magnifiquement un acteur dont la prestation évite une panique parmi les passagers d'un paquebot en flammes, situation qu'August Blom reprendra peu après dans *Atlantis*. On a également pu voir à Bologne deux autres films de Psilander réalisés par Schnedler-Sørensen, *Den stærkeste* (1912) et *Gæstespillet* (1913), ainsi que trois exemples du travail de l'acteur sous la direction d'August Blom : *Mormonens offer* (1911), où, exceptionnellement, il incarne un « méchant », *Ved fængslets port* (1911), brillante démonstration de virtuosité, et *Liebelei* (1914), dont le seul fragment conservé est d'une intensité dramatique qui suffit à susciter l'admiration, tant pour la beauté plastique que pour la présence des acteurs.
- 9 Holger-Madsen, coréalisateur de *Liebelei* avec Blom, a dirigé Psilander dans *Evangelimandens Liv* (1915) et *Manden uden fremtid* (1916). Dans le premier, on est essentiellement frappé par des décors urbains dont le caractère quasi onirique – on pense parfois à *Metropolis* – est souligné par la science des éclairages ; dans le second, qui tient de la comédie sentimentale et du western, Psilander joue avec brio un aristocrate devenu cow-boy. Mais c'est à Robert Dinesen que Psilander dut son rôle le plus hallucinant, dans *En fare for samfundet* (1918), où il incarne un médecin qui perd la

raison à la suite de la mort tragique de son épouse et devient une menace pour son entourage.

- 10 Signalons enfin une particularité dont la production danoise de ces années-là n'a certes pas l'exclusivité, mais qui prend un relief particulier. Divers films sont en effet dotés de fins interchangeable, en fonction des publics-cibles : dans *En fare for samfundet*, le médecin fou périt dans un incendie qu'il a lui-même déclenché ou retrouve la raison grâce à l'amour d'une jeune fille ; dans *Dødsangstens maskespil*, les passagers du paquebot sont sauvés ou non, au choix ; dans *Evangelieemandens Liv*, il existe même trois variantes. Or les versions tragiques, voire mélodramatiques, étaient toujours destinées au public russe, dont les goûts morbides étaient notoires, comme le montrent notamment les films d'Evgueni Bauer. Le cinéma muet danois n'a pas fini de nous étonner, et l'on attend avec impatience de voir d'autres joyaux conservés par le Danske Filminstitut.

Il cinema ritrovato : du côté des Français par Bernard Bastide

- 11 Comme pour mieux souligner le manque, chaque année plus cruel, de manifestation française entièrement dévolue au cinéma muet, la cuvée 2004 de *Il Cinema Ritrovato* faisait une large place à des restaurations de films en provenance des collections hexagonales, Cinémathèque française en tête. Au titre de reliquat des précédentes rétrospectives figurait notamment un *Feu à la mine* (1911) appartenant à la veine sociale et ouvriériste de Léonce Perret, aux côtés notamment de *Sur les rails* (1912). Triangle amoureux à la Feydeau dans un décor à la Zola, le film séduit d'abord par la justesse de son approche documentaire des gestes de la mine. Lorsque le drame frappe, Perret se départit de cette distance respectueuse qu'il met souvent entre la caméra et l'action, invente un cadre dynamique destiné à traduire la violence de la scène qui annonce, avec vingt ans d'avance, *la Tragédie de la mine* de G. W. Pabst (1931). Au passage, on notera une nouvelle fois le masochisme du cinéaste Perret qui persiste à distribuer l'acteur Perret dans le mauvais rôle, en l'occurrence le prétendant difforme et délaissé, qui n'a d'autre issue que de se sacrifier.
- 12 Débutée en 2003, la rétrospective Jean Durand se prolongeait cette année par une deuxième partie singulièrement congrue, alors que l'on attendait logiquement de découvrir ses longs métrages des années 1920, notamment quelques appétissants épisodes de la série Marie. Support à la présentation de l'ouvrage *Alla ricerca di Jean Durand* (Cineteca di Bologna / Le Mani, 2004), version italienne de *À la recherche de Jean Durand* (AFRHC, 2004) de Francis Lacassin, la deuxième partie s'est limitée à une seule séance. De ce programme de quatre courts métrages, on retiendra surtout *la Prairie en feu* (1912), un film de la série *Scène de la vie de l'Ouest américain* souvent cité par les premiers historiens du cinéma, mais invisible depuis longtemps. Tourné en Camargue, chez le Marquis de Baroncelli, le film tire le meilleur profit des paysages de marais où Durand invente une histoire tout droit sortie de nos livres d'enfants : un chef Indien (Joë Hamman) en quête de revanche accepte stoïquement la mort plutôt que de se rendre. À l'aide d'un découpage habile et très rythmé, le cinéaste invente sous nos yeux ébahis les codes d'un sous-genre, le western camarguais, qui fera la nique aux productions américaines même sur leur propre territoire.
- 13 À côté de ces amuse-gueule, la première partie de la rétrospective *Henri Fescourt auteur de serials* faisait office de plat de résistance. Hélas, à la vision détaillée du programme, les cinéphiles français présents à Bologne durent bien vite déchanter : celui-ci, en effet, n'offrait aucune découverte, mais une sélection – certes riche – de quelques-unes des

restaurations effectuées ces vingt dernières années par la Cinémathèque française ou les Archives françaises du film. Chaque jour, à l'heure du petit-déjeuner, les festivaliers purent ainsi déguster chacun des sept épisodes de *Mandrin* (1923). Écrit par Arthur Bernède, le scénariste attitré de Feuillade, ce serial met en scène une sorte de Robin des Bois hexagonal, facétieux et joli cœur, traduction romanesque d'un personnage ayant réellement existé au XVIII<sup>e</sup> siècle. Origine feuilletonesque oblige, il se traduit à l'écran par un goût immodéré des passages secrets et des aventures à rebondissement que Fescourt met habilement en scène dans les lumineux décors naturels du Midi de la France, inventant au passage quelques habiles modes de récit. Ainsi, pour nous faire grâce du pesant résumé des épisodes précédents, le cinéaste recourt ingénieusement à un Voltaire épistolier, ainsi propulsé narrateur et historiographe de Mandrin.

- 14 Plus souvent diffusée en salles et consultable au Forum des Images (Paris), la version des *Misérables* (1925) de Fescourt offre une lecture chrétienne de l'ouvrage de Victor Hugo et consacre, de ce fait, une plus large place à Monseigneur Myriel, dont le sens du pardon inspirera par la suite toute la vie de Valjean. Production importante, le film frappe par la parfaite adéquation entre son propos et son économie : pas de reconstitutions somptueuses et tape à l'œil, mais une grande justesse dans la direction d'acteurs et la sobriété des décors (le logis de l'évêque, l'hôpital, l'auberge des Thénardier, etc.). Relevant d'un traitement résolument fantastique, la scène mettant en scène Cosette en quête d'eau utilise avec sobriété toute la gamme des incrustations, transparences et surimpressions à sa disposition ; Fescourt est parvenu à visualiser sur l'écran les images mentales d'une enfant plongée dans une forêt, la nuit, à matérialiser littéralement sa peur à l'écran.
- 15 Enfin, loin de combler notre attente de la version complète, (dé)programmée en décembre 2003 et toujours en cours de restauration par Arte/Lobster, les trente-sept minutes présentées du *Monte-Cristo* (1928) ne firent qu'exacerber notre désir de découvrir bientôt cette œuvre portée par un souffle épique, qui allie reconstitutions somptueuses (le mariage de Dantes) et captation du souffle de la vie (l'entrée d'un navire dans le port de Marseille).
- 16 Bien qu'étant un « unitaire », la *Maison du Maltais* complétait ce programme de serials... à la différence de *Rouletabille chez les bohémiens* qui en est bien un mais manquait curieusement à l'appel. Espérons que le programme 2005 permettra de corriger cet oubli et surtout de nous présenter de nouvelles restaurations, dont un *Monte-Cristo* intégral, et les premiers essais du cinéaste à la Gaumont.
- 17 Jacques Feyder aussi parvenait à se faire une petite place sous le soleil bolognais avec deux titres récemment restaurés par la Cinémathèque française. Petit-frère français du *tramp* américain, le héros de *la Trouvaille de Buchu* (1917) met en scène un clochard obligé de gérer une soudaine fortune : une pièce de 50 centimes trouvée par hasard ! Œuvre modeste mais bien exécutée, le film vaut surtout par son tournage entièrement réalisé en extérieurs à Paris et l'apparition de Françoise Rosay dans le rôle d'un charmant trottin. Recensée comme l'une des nombreuses parodies françaises des *Mystères de New York*, le *Pied qui étreint* (1916), première production d'importance du cinéaste belge, a tout de la blague de potache qui s'évente vite. En effet, si le premier épisode est riche en trouvailles autour du « micro bafouilleur sans fil », la suite se révèle bien décevante, Feyder ne parvenant pas à croire à l'histoire qu'il nous raconte. En guise de « clou du film », on retiendra une scène de mariage qui réunit tout ce que la

Gaumont comptait alors d'étoiles – tout au moins celles qui n'étaient pas au front – : Musidora, Marcel Levesque, Bout-de-zan, etc.

- 18 Poursuivant sa redécouverte du cinéma des premiers temps, le programme *Il y a cent ans* permettait cette année de revisiter, en une soixantaine de bandes réparties en cinq séances, une petite partie de la production cinématographique de l'année 1904. Riche en découvertes récentes dans les cinémathèques du monde entier, ce programme était malheureusement entaché par une déficience scientifique certaine dans la constitution du corpus. Films tronqués ou accolant deux œuvres distinctes, erreurs de datation ou d'attribution, étaient de mise à chaque séance. Ainsi une *Danse du diable* attribuée à Ferdinand Zecca et datée 1904 frappait par la singulière précocité de sa mise en scène... avant de se révéler être une œuvre nettement postérieure d'un autre cinéaste ! Heureusement, la présence aux séances d'historiens comme Henri Bousquet permettait de rétablir quelques paternités spoliées.